



ENTRE CEBILES, CUEVAS Y PINTURAS. UNA MIRADA A LA ESTÉTICA ANTROPOMORFA DEL ARTE RUPESTRE DE LA TUNITA, CATAMARCA, ARGENTINA

BETWEEN CEBILES PLANTS, CAVES AND PAINTINGS. A VIEW OF THE ANTHROPOMORPHIC AESTHETICS OF THE ROCK ART OF LA TUNITA, CATAMARCA, ARGENTINA

DOMINGO CARLOS NAZAR*, GUILLERMO DE LA FUENTE** & LUCAS GHECO***

En este trabajo realizamos una primera aproximación a la estética del arte rupestre prehispánico del sitio arqueológico La Tunita, en la Sierra de Ancasti (provincia de Catamarca, Noroeste Argentino). Para ello se analizan las pinturas antropomorfas desde una perspectiva morfológica, material y contextual y se evalúan diferentes interpretaciones sobre el rol que estas figuras podrían haber desempeñado en la producción de determinadas experiencias sensoriales en el marco de posibles actividades rituales desarrolladas en estos espacios. Así, planteamos que el arte rupestre de La Tunita es el producto de un trabajo pautado y colectivo de preparación y confección de los motivos, atendiendo a todo lo que pueda interferir, aumentar o modificar el efecto estético.

Palabras clave: arte rupestre, La Tunita, Sierra de Ancasti, Catamarca, Noroeste Argentino

In this paper we offer an initial approximation to the aesthetics of the pre-Hispanic rock art of La Tunita archaeological site in the Sierra de Ancasti (Catamarca Province, NW Argentina). First we analyze the anthropomorphic paintings from morphological, contextual and material perspectives and then examine different interpretations of the role these figures may have played in producing certain sensory experiences during ritual activities held at the site. Finally, we suggest that the rock art of La Tunita resulted from the planned collective preparation and creation of the paintings, with due consideration for the elements that could have interfered with, enhanced or changed their aesthetic effect.

Key words: rock art, La Tunita, Sierra de Ancasti, Catamarca, Northwestern Argentina

INTRODUCCIÓN

Los criterios con que se distingue y valora una producción como artística son sumamente dinámicos, tal cual lo denota la historia del arte occidental (Oliveras 2010 [2004]). En este contexto, la concepción actual del arte no deja de ser una contingencia histórica, difundida y naturalizada desde los centros de poder europeos a partir del siglo XVIII. Junto a esta idea del arte, la estética se constituyó como la disciplina encargada del modo sensible –o estético– de conocimiento de un objeto artístico (Baumgarten 1750). La estética se limitó al arte, así como este a aquella, de modo que una obra pasó a ser considerada un objeto artístico si no cumplía otra función que la puramente estética. Lo que servía para otra cosa no podía ser arte (Colombres 2005). Las funciones sociales de las obras pasaron a un segundo plano o fueron negadas y se privilegiaron aquellos sentimientos que generaban en quienes las apreciaban de manera desinteresada (belleza, comicidad, repulsión, etc.). Este es el momento cuando el arte comienza a considerarse como actividad autónoma entre otros tipos de prácticas y cuando se insiste en la definición de los discursos, las actividades y los objetos que pueden considerarse como artísticos (Cauquelin 2012).

No resulta extraño que sea en relación con el arte rupestre donde intentamos debatir sobre las posibilidades

* Domingo Carlos Nazar, Escuela de Arqueología, UNCa. / Dir. Antropología, Catamarca, Argentina, email: dcnazar@hotmail.com

** Guillermo de la Fuente, CONICET / Escuela de Arqueología, UNCa, Catamarca, Argentina, email: gfuente2004@yahoo.com.ar

*** Lucas Gheco, CONICET / Escuela de Arqueología, UNCa, Catamarca, Argentina, email: gheco@hotmail.com

y los límites que una aproximación estética puede brindar al estudio de las sociedades prehispánicas. A primera vista, los motivos grabados y/o pintados sobre las rocas no parecen tener otra función más allá que la de ser apreciados estéticamente. Sin embargo, como refiere Lagrou (2010), al plantear el estudio del arte de pueblos no occidentales nos situamos frente a una paradoja: se trata de pueblos que no participan de nuestra noción de arte. Sin embargo, no puede negarse que estos grupos hagan o hayan hecho uso de una percepción sensorial –o estética– acorde con cualidades y valores atribuidos socialmente. Esta situación vuelve necesaria una reflexión sobre la utilidad de conceptos como los de *arte* o *estética* y nos advierte sobre los problemas que puede suscitar su aplicación al estudio de otros pueblos.

Desde diferentes disciplinas se han planteado numerosas objeciones a la concepción universal del arte (Ingold 1996; Colombres 2005; Lagrou 2010; entre otros). En este sentido, como veremos más adelante, las etnografías de pueblos no occidentales resultaron muy provechosas para cuestionar la utilización de la tradicional noción del arte en el estudio de otras sociedades. De la misma manera, la utilidad de un acercamiento estético como instrumento de investigación en antropología, y más recientemente en arqueología, ha sido objeto de diferentes opiniones (Ingold 1996; Pérez 2000; Gosden 2001; Heyd 2001, 2003-2004; Heyd & Clegg 2005). El peligro de transportar las experiencias subjetivas actuales hacia contextos culturales diferentes ha sido uno de los puntos de mayores críticas (Troncoso 2010), lo que ha permitido a autores como Gosden (2001) plantear que es posible que no podamos acceder a las exactas experiencias de las personas en el pasado. A pesar de esto, la evaluación de las múltiples elecciones y posibilidades de estructurar los objetos y los paisajes puede entregar recursos importantes para el conocimiento de las formas por las cuales las personas producían estas experiencias y, a partir de ellas, aprehendían su mundo.

Ahora bien, no todos los objetos son iguales en cuanto a su eficacia y capacidad de actuar sobre la realidad, sino que muchas veces esto depende de sus cualidades estéticas (Gosden 2001). En este sentido, la capacidad de atraer la atención que presenta el arte rupestre torna pertinente su abordaje desde la estética atendiendo a su capacidad para generar y obtener respuestas sensoriales. En este trabajo realizamos una primera aproximación a la estética del arte rupestre prehispánico del sitio arqueológico La Tunita, en la Sierra de Ancasti (provincia de Catamarca, Noroeste Argentino). Para ello se analizan las pinturas antropomorfas desde una perspectiva morfológica, material y contextual proponiendo diferentes interpretaciones sobre el rol que estas figuras podrían haber desempeñado en la

producción de determinadas experiencias sensoriales en el marco de posibles actividades rituales desarrolladas en estos espacios. Si bien en otro tipo de imágenes también es posible rastrear ciertas pautas estéticas, enfatizamos el análisis de las imágenes antropomorfas asumiendo que el cuerpo constituye un espacio privilegiado para la expresión estética en un contexto ritual. Así, proponemos que el arte rupestre de La Tunita es el producto de un trabajo pautado y colectivo de preparación y confección de los motivos, prestando atención a aquello que pueda interferir, aumentar o modificar el efecto estético.

En las siguientes páginas proponemos dejar de lado la apreciación estética en términos valorativos a partir de concepciones de presumible universalidad para concentrarnos en las características de los objetos –en este caso del arte rupestre– que pueden vincularse con la producción de determinadas experiencias sensoriales en los usuarios y/o observadores. Creemos que es posible rastrear algunos aspectos de las estéticas prehispánicas a partir de la evaluación de las pautas de selección que guiaron la confección de los objetos, como la elección de colores, dimensiones, diseños, materiales, características morfológicas, ubicación espacial, entre otros aspectos. Como veremos más adelante, estas sensaciones o experiencias estéticas no deben ser separadas del rol social de estos objetos, sino consideradas como parte constitutiva que posibilita su agencia y potencia su eficacia.

En las primeras dos secciones de este trabajo brindamos al lector una breve descripción de las características de la Sierra de Ancasti y del sitio arqueológico La Tunita. En el siguiente apartado retomamos un conjunto de reflexiones desarrolladas por diversos autores sobre las posibilidades y los límites de la utilización de los conceptos de arte y estética para el estudio de los pueblos no occidentales. Posteriormente, exponemos un análisis de los motivos que interpretamos como personajes antropomorfos y los clasificamos en conjuntos que podrían representar diferentes pautas estéticas de confección de las figuras. En seguida, se destacan las características del alero La Sixtina y sus posibles vínculos con actividades rituales. Las características materiales de las pinturas –como su espesor y colores– serán objeto de las reflexiones de la penúltima sección. Para finalizar, se bosquejan algunas interpretaciones sobre la utilidad de un acercamiento estético al arte rupestre de La Tunita y su relación con la producción de determinadas experiencias sensoriales.

LA SIERRA DE ANCASTI

La sierra de Ancasti se ubica en el sector oriental de la provincia de Catamarca, en el Noroeste Argentino

(fig. 1). Configura una zona ecotonal de singulares características a raíz de su potencial en cuanto a disponibilidad de recursos y aptitud para prácticas agrícolas y pastoriles, otorgándole cierta preponderancia en el contexto regional. La vegetación se dispone en tres pisos altitudinales, atendiendo a factores topoclimáticos y edáficos. Sobresalen los pastizales de la penneplanicie cumbrial y el bosque serrano en la ladera media y baja, donde predomina el cebil (*Anadenanthera colubrina*), un árbol cuyas semillas poseen efectos psicoactivos y cuya utilización ha sido corroborada desde momentos prehispánicos (Reichel-Dolmatoff 1978; Schultes & Hofmann 1982, entre otros).

Ancasti se caracteriza por la presencia de bloques pétreos que la naturaleza modeló en forma de cuevas, aleros y variadas oquedades que los pueblos prehispánicos utilizaron para plasmar diversas pictografías. Desde mediados del siglo pasado distintos investigadores se abocaron a la documentación y el estudio de los numerosos abrigos con arte rupestre (De la Fuente 1969, 1979a, 1979b, 1990; Segura 1970; De la Fuente & Díaz Romero 1974, 1979; De la Fuente & Arrigoni 1975; González 1977; Gramajo & Martínez Moreno 1978; De la Fuente et al. 1982, 1983; Llamazares 2000; Gudemos 2003; Nazar 2003a, 2003b; De la Fuente et al. 2005; Nazar & De la Fuente 2009; Nazar et al. 2010; Gordillo & Calomino 2010; Quesada & Gheco 2011;

Gheco 2012), quienes, en su mayoría, atribuyeron las pinturas a la cultura de La Aguada de acuerdo con las similitudes estilísticas apreciadas entre algunas de las pictografías y los motivos definidos como pertenecientes a la cerámica de dicha cultura (De la Fuente 1969; González 1998, entre otros).

La cultura de La Aguada, definida inicialmente por González (1961-1964), representa un conjunto de poblaciones que se extendieron por un vasto sector del Noroeste Argentino con ciertos rasgos comunes en el plano simbólico-religioso hacia el siglo VIII DC, perdurando por más de 400 años. La evidencia arqueológica permite vislumbrar un proceso histórico que trasunta prácticas políticas, sociales, económicas y religiosas de una marcada complejidad. En este momento cobra especial protagonismo la imagen del jaguar, cuyo culto parece atravesar todos los órdenes de la sociedad, a modo de una verdadera obsesión felínica (Gordillo 2012).

Si bien todavía es mucho lo que falta por comprender, fechados absolutos de las pinturas de la Cueva de La Candelaria indicaron que algunas de las pictografías de la sierra de Ancasti habrían sido producidas en un período comprendido entre los años 700 y 1300 de la era cristiana (Hedges et al. 1998; Llamazares 2000). La zona ofrece, además, una variada gama de evidencia arqueológica, tal es el caso de recintos pircados de posible uso residencial y estructuras vinculadas con

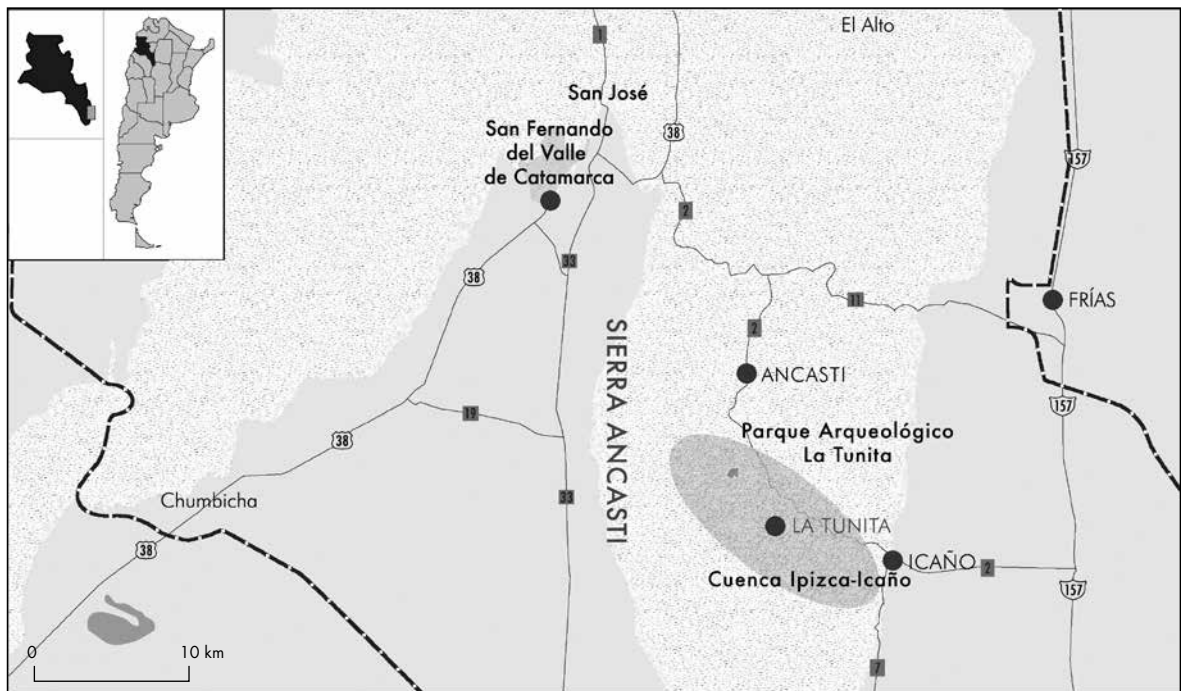


Figura 1. Sierra de Ancasti, provincia de Catamarca.
Figure 1. Sierra de Ancasti, Catamarca Province.

prácticas agropastoriles, que podrían guardar una relación cronológico-cultural con los sitios de arte rupestre.

El sitio arqueológico La Tunita

En 1969, el investigador Nicolás de la Fuente fue guiado por Serafín Soto desde el Puesto La Tunita, en el Dpto. Ancasti de la provincia de Catamarca, hacia un conjunto de grandes rocas en cuyo interior se escondían numerosas pinturas de presumible antigüedad, tradicionalmente conocidas como “Casa de Piedra”, luego denominadas como “La Tunita”. Desde entonces este sitio fue objeto de numerosas tareas de relevamiento y documentación hasta ser declarado Parque Arqueológico Provincial en el 2007.

El arte rupestre de La Tunita sobresale en el contexto regional por su simbolismo, colorido, dimensiones y abundancia (fig. 2). Predominan las pictografías sobre los grabados, cobrando relevancia los motivos antropomorfos y antropofelínicos asignados a la Cultura de La Aguada (De la Fuente 1969; González 1977, 1998; entre

otros). Las unidades registradas se presentan de manera transversal al eje de la cuenca de los ríos Los Molinos y Chico, atravesando una vía de tránsito que se dirige desde el piedemonte oriental de la sierra de Ancasti hasta la zona cumbral. Esta se conecta con el valle de Catamarca por varios pasos naturales, destacándose la quebrada de Tipán por la presencia de arte rupestre y su alineación con la quebrada de La Cébila, principal vía de acceso al oeste catamarqueño por medio de la sierra de Ambato (Nazar 2010).

Los abrigos con arte se encuentran vinculados a unidades topográficas que no generan problemas de accesibilidad, como geoformas planas o con pendientes suaves. La tendencia es que las pictografías solo pueden ser vistas desde el interior de los abrigos o bien a unos pocos metros de distancia. Algunos de ellos permiten amplias panorámicas desde su entorno inmediato, como La Sixtina. Sin embargo, la situación más frecuente es que la visibilidad desde y hacia la mayoría de los abrigos esté condicionada por la tupida vegetación del área y las numerosas formaciones pétreas, lo que dificulta



Figura 2. Vista general del interior del alero La Sixtina.

Figure 2. General view of the interior of La Sixtina rock shelter.

también la intervisibilidad. Si bien no se cuenta con un registro exhaustivo de todas las rocas susceptibles de ser utilizadas, puede apreciarse que los soportes elegidos para la producción rupestre se encuentran formando grupos relativamente próximos, con una distancia no mayor a los 600 m entre los conjuntos. Conforman un total de 21 abrigos identificados (Nazar et al. 2012), representando un complejo de sitios (Aschero 2006).

Se observa una adecuación del soporte a partir de las primeras capas de la concreción parietal que otorga a ciertas imágenes una gran potencia, tal es el caso de algunos motivos antropomorfos y felínicos de grandes dimensiones, permitiendo inferir una importante cantidad de mezcla pictórica en su realización.¹ Los materiales implicados, como el yeso y posiblemente la cal, debieron requerir para su obtención algún grado de especialización y una producción organizada. Se evidencia una tendencia a aprovechar de manera intensa el espacio plástico sobre la base de un encuadre preestablecido, tal vez previendo la adición de nuevas series de pinturas, situación que se observa claramente en La Sixtina, que constituye el abrigo más destacado del conjunto por la cantidad y variedad de motivos, sus tamaños y colores.

Desde las pioneras investigaciones de Nicolás de la Fuente se mantuvo la idea de estas cuevas con pinturas como lugares estrechamente vinculados a rituales de tipo chamánico. Siguiendo esta línea interpretativa, González (1977: 380) señaló:

[...] conociendo a través de innumerables pruebas iconográficas el sentido que impregna todo el arte visual de la cultura de La Aguada, en la que los símbolos gráficos expresan con mucha claridad y de manera muy objetiva el ceremonialismo marcial del culto felínico y de la cabeza trofeo, creo que quedan pocas dudas de que estos abrigos y cavernas fueron lugares predilectos e importantes donde rito y ceremonia tuvieron su escenario más frecuente.

Por su parte, otros investigadores también adhirieron al carácter ceremonial de muchas de las cuevas con arte rupestre de Ancasti, incluso sugirieron la presencia de cebil en la composición de las mezclas pigmentarias a partir de análisis químicos (Hedges et al. 1998; Llamazares 2000; Maier et al. 2007).

ALGUNOS PROBLEMAS EN RELACIÓN CON EL ARTE AMERINDIO

Las manifestaciones rupestres que nos ocupan provienen de una tradición cultural amerindia. Por lo tanto, antes de continuar con el trabajo, vale la pena detenerse y retomar los aportes de un conjunto de estudiosos que nos advierten sobre los riesgos y límites de utilizar

conceptos como los de *arte* y *estética* para el estudio de poblaciones no occidentales. En este sentido, la antropología ha brindado numerosos ejemplos de pueblos que no poseen conceptos equivalentes (Lagrou 2007, 2010; Lopes da Silva 2007; Demarchi 2009; Grünewald 2011; entre otros). Algunos de estos autores han destacado varios problemas que deben ser revisados al momento de encarar una investigación del arte amerindio; problemas que no solo nos invitan a reflexionar sobre el arte de pueblos no occidentales, sino también a repensar nuestra propia comprensión de esta actividad. Debido a que han sido ampliamente tratados por otros autores (Kusch 1995; Colombres 2005; Lagrou 2010), a continuación abordaremos algunos de estos inconvenientes de manera resumida en torno a dos ejes: la distinción occidental entre *arte* y *artefacto*, y la figura del artista como genio creador.

En primer lugar debemos destacar la ausencia, en algunos pueblos, de la distinción entre *arte* y *artefacto*, es decir, entre objetos producidos para ser usados y otros para ser contemplados (Colombres 2005; Lagrou 2010). La concepción del arte como un producto para ser apreciado estéticamente otorga a los objetos así interpretados un carácter pasivo que no posee otra función más allá de las sensaciones que pueda generar en el observador. Sin embargo, existen variados casos en los que la eficacia del arte amerindio reside en su capacidad de agencia.² Lagrou (2010: 13) relata un ejemplo esclarecedor al respecto:

Lo que hace de una pintura corporal y facial ritualmente más eficaz y apreciada en los ritos de paso de niños y niñas kaxinawa es el hecho de estar mal realizadas: las líneas gruesas aplicadas con rapidez y poca precisión sobre los niños permiten una permeabilidad mayor de la piel durante el ritual comparadas con las pinturas delicadas aplicadas con finos palitos consideradas bien hechas y estéticamente más agradables usadas por los adultos en estas ocasiones. Estas contrastan con las "ropas" o pinturas liminares de los neófitos a causa de su menor susceptibilidad a los procesos de transformación.³

En este ejemplo las pinturas actúan sobre la realidad de maneras muy específicas que necesitan ser analizadas en su contexto. Los dibujos sobre los jóvenes kaxinawa, particularmente la calidad de sus líneas, su grosor, es lo que interesa a los pintores. Así, las imágenes no sirven como un sistema de comunicación ni solo para ser contempladas, sino que su función es performativa y productiva para dejar penetrar en la piel y en el cuerpo los cantos y los baños medicinales aplicados durante el ritual.

Otro punto interesante donde choca la concepción occidental del arte con aquellas de otros grupos es en la visión del artista como "individuo innovador" y "aislado" de la sociedad. En primer lugar, al igual que toda

actividad humana, el trabajo artístico comprende la labor conjunta de una serie –con frecuencia numerosa– de personas (Becker 2008). Por medio de su cooperación, una obra de arte cobra existencia. A pesar de ello, solemos pensar que la producción de arte exige un talento especial individual, dones o habilidades que no todos tienen. Incluso más, el mito romántico del artista sugiere que las personas que tienen ese talento no pueden estar sometidas a las limitaciones que se imponen a otros miembros de esa sociedad (Becker 2008).

Es interesante observar que en el proceso de nacimiento de la estética como disciplina filosófica serán determinantes las categorías renacentistas de *autor*, como individuo creador, y la del siglo XVIII de individuo *genial*. Coincide con el surgimiento de una nueva manera de ver el arte, separado de las artes útiles o mecánicas, que comienza a notarse en el Renacimiento. En tal sentido, la estética como disciplina autónoma es la consecuencia teórica del avance de un arte autónomo, desligado de la función social de las obras (Oliveras 2010 [2004]).

Desde la antropología también se ha remarcado la ausencia, en los pueblos no occidentales, de la figura del artista en cuanto individuo en permanente innovación y relativamente independiente de los otros dominios de la vida social (Lagrou 2010). Por ejemplo, en la mayor parte de las sociedades indígenas brasileñas, señala la autora citada, el papel del artista no constituye una especialización, aunque haya personas cuyas cualidades sobresalgan y se consideren “maestros”. Más aún, la fuente de inspiración es casi siempre atribuida a divinidades que aparecen en sueños o visiones y no a la creatividad del artista. En relación con ello, la figura del chamán (ser capaz de interconectar mundos y seres diferentes) muchas veces coincide con la del artista. La producción de imágenes o cantos es una práctica que conlleva el riesgo de crear nuevos y peligrosos seres. De este modo, el ejecutante estaría traduciendo imágenes de un mundo de seres invisibles percibidos en el viaje chamánico, tal como lo sugiere la producción incesante de seres de características fantásticas en el repertorio de La Aguada.

ESTÉTICAS ANTROPOMORFAS

La gran mayoría de las pictografías de La Tunita denotan una lógica que se relaciona estilísticamente con los diseños de la cultura La Aguada, dando cuenta de una utilidad o conveniencia por parte de estos grupos de optar por un lenguaje visual accesible al medio social en otros ítems de la vida cotidiana (diseños cerámicos, textiles, etc.), sobre la base de un estilo que se caracteriza

por una marcada estandarización (González 1961-1964, 1972, 1998; Kusch 1991, 1996, 2000; Pérez Gollán 1995; Kusch et al. 2000, Laguens 2007, entre otros) (fig. 3). Del mismo modo, otras figuras presentan atributos que no se condicen con las clásicas figuras La Aguada, lo que puede advertimos sobre los problemas de las definiciones estilístico-culturales en el estudio de abrigos con arte que podrían ser el resultado de procesos, quizás extensos, de sucesivos eventos de pintado a lo largo del tiempo (Gheco & Quesada 2012).

En La Tunita se observan diseños que denotan un mayor esmero por sus tamaños, delicados trazos, cantidad de pintura y colores; no obstante, participan de una propuesta estilística común con otros sitios de la sierra de Ancasti. Esta situación pone de manifiesto los aspectos dinámicos del estilo sobre la base de los particulares contextos en que se inserta e implica reconocer que si bien el conjunto de formas que definen dicho estilo pueden tener una connotación histórica y cultural, no es posible negar que una entidad sociocultural pueda manifestarse por medio de diferentes estilos o de variantes del mismo (Aschero 1988).

En el marco de esta investigación, hemos relevado y calcado a partir de fotografías en alta resolución la totalidad de los motivos que interpretamos como personajes antropomorfos en los abrigos de La Tunita (n=32) (fig. 4). A partir de ello, intentamos delinear lo que pensamos podrían ser diferentes pautas estéticas en la confección de estos motivos, en vista de las regularidades de determinados rasgos presentes en las distintas figuras. Para su análisis se tuvieron en cuenta



Figura 3. Fragmento de cerámica de Estilo La Aguada Portezuelo de la colección E. Petek.

Figure 3. Ceramic sherd in the Aguada Portezuelo Style from the collection of E. Petek.

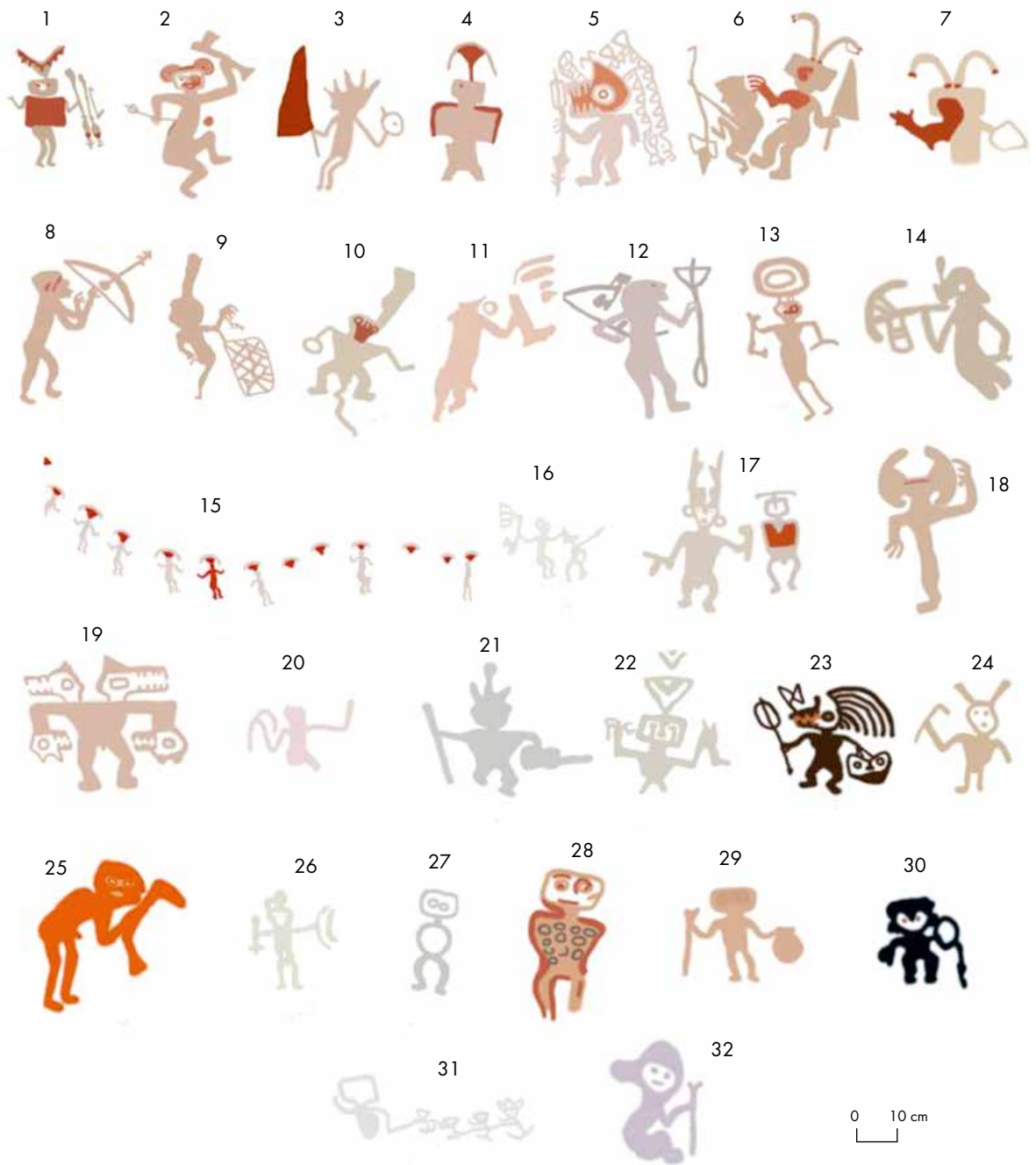


Figura 4. Calcos digitales de los motivos antropomorfos de La Tunita. Ubicación: La Sixtina: Motivos 1 al 18 y 20. Cueva El Guitarrero: 19 y 21. El Bracero: 22. El Hornero: 23 y 30. Bosquesillo 2: 24 y 32. Cueva del Gato y el Cóndor: 25. Los Galpones 2: 26. Cueva Grande: 27. Campamento Quiroga 2: 28. Cueva de la Víbora 29. Bosquesillo 1: 31 (Nazar et al. 2012).

Figure 4. Digital tracing of La Tunita antropomorphic motifs. Locations: Motifs 1-18, and 20, La Sixtina. Motifs 19 and 21, Cueva El Guitarrero. Motif 22, El Bracero. Motifs 23 and 30, El Hornero. Motifs 24 and 32, Bosquesillo 2. Motif 25, Cueva del Gato y el Cóndor. Motif 26, Los Galpones 2. Motif 27, Cueva Grande. Motif 28, Campamento Quiroga 2. Motif 29, Cueva de la Víbora. Motif 31, Bosquesillo 1 (Nazar et al. 2012).

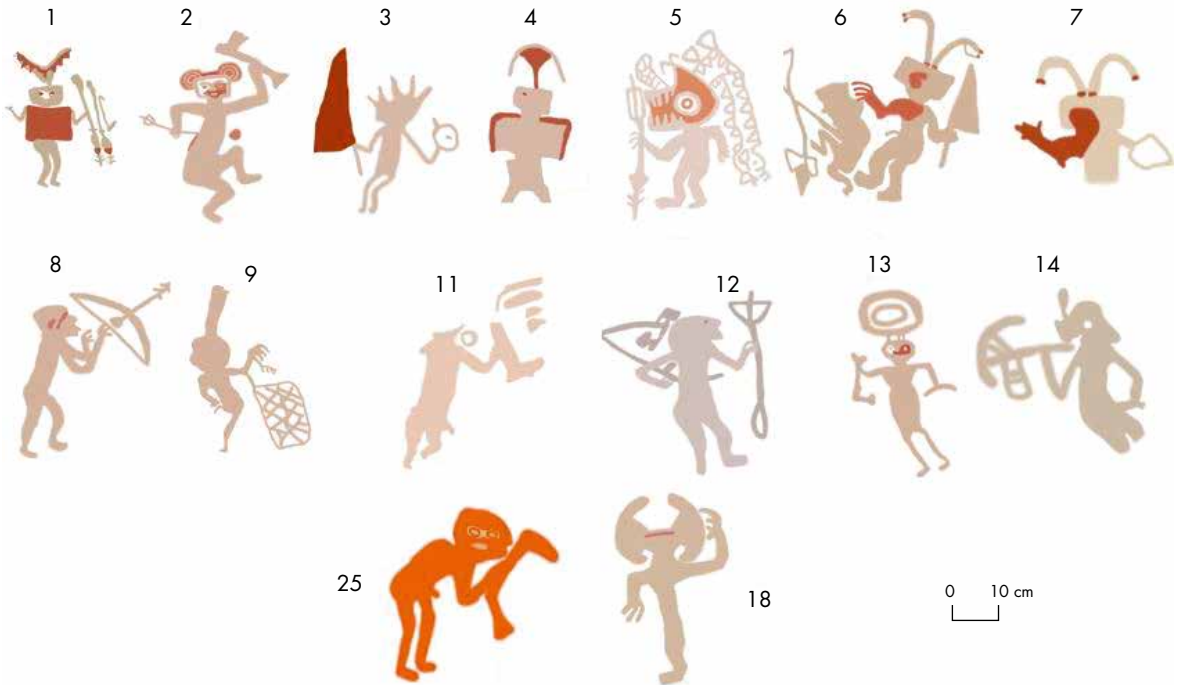


Figura 5. Motivos del conjunto 1.
 Figure 5. Motifs of group 1.

factores como el tamaño, las formas, los colores y las técnicas de confección.

De esta manera distinguimos dos grandes conjuntos de pinturas antropomorfas principales, en cuyo interior podemos entrever otros dos grupos de figuras que, por el escaso número de representaciones, no nos permiten definirlos como conjuntos independientes.

El primer conjunto estaría formado por motivos antropomorfos de tamaño grande, mayores a 60 cm de altura, y en una marcada situación de movimiento a partir de la posición de sus piernas y brazos (fig. 5). Están pintados con el cuerpo de perfil o a ¾ perfil, con la cabeza cuadrada de frente o redondeada de perfil. Las piernas se observan flexionadas hacia un mismo lado. En todos los casos se trata de motivos pintados para los cuales se han utilizado varios colores (blanco, crema y rojo). Destaca el uso de tonos rojizos para sobresaltar determinados rasgos como los ojos y fauces (fig. 6). Así como el blanco sirvió para exaltar la silueta humana, el rojo permitió representar la sangre en las manos, cuerpos y fauces, lo que nos permite verla fluir por el cuerpo de la víctima (fig. 5, motivo 2) y en las manos del sacrificador (fig. 5, motivo 6), al tiempo de resaltar las armas y demás parafernalia asociada al ritual (fig. 5, motivos 1 y 3). En su mayoría, salvo el motivo

25 de la Cueva del Gato y el Cóndor, todas las figuras asignadas a este grupo se encuentran ubicadas en el alero La Sixtina (Nazar et al. 2012).

El otro gran conjunto que identificamos expresa una serie de pautas estéticas diferentes, estaría formado por motivos antropomorfos más pequeños (menos de 60 cm), de frente, de apariencia estática, con las piernas flexionadas en forma de V invertida y con una marcada diferenciación entre cuerpo, piernas y cabeza (fig. 7). Se observa una tendencia hacia el monocromismo, aunque



Figura 6. Motivo antropomorfo de La Sixtina. a) fotografía; b) calco digital.
 Figure 6. La Sixtina anthropomorphic motif. a) photo; b) digital tracing.



Figura 7. Motivos del conjunto 2.
Figure 7. Motifs of group 2.

en estos casos se destacan algunos atributos con colores rojos (fig. 8). En general presentan en las manos objetos que recuerdan los diseños de la cerámica La Aguada, como cuchillones, cabezas-trofeo y propulsores.

En cuanto a los dos grupos que se vislumbran al interior de los conjuntos descritos, el primero de ellos podría conformarse por motivos antropomorfos cuyos cuerpos, piernas y cabezas se pintaron de frente y con la cabeza redondeada (fig. 9, motivos 27 y 28). De manera similar al segundo conjunto reseñado, poseen una marcada diferenciación entre piernas, cuerpo y cabeza. Sin embargo, la ausencia de representaciones de los brazos nos podría servir para distinguirlo de los demás (fig. 10). El otro posible grupo, por el momento también indefinido, lo podría integrar una serie de figuras en tonos claros con el cuerpo de perfil, una

sola pierna flexionada y la cabeza de frente (fig. 9, motivos 32 y 33).

Ahora bien, ¿qué significan estas regularidades? ¿Hasta qué punto pueden considerarse válidas estas clasificaciones? Como en gran parte de los intentos de realizar ordenaciones de materiales arqueológicos, esta tarea se dispone en medio de una tensión entre la selección de rasgos particulares y generales, y somos los investigadores quienes debemos decidir dónde situar la línea divisoria entre lo similar y lo diferente. Siempre existen contraejemplos, casos que se apartan de las clasificaciones y nos recuerdan cuán equivocados estamos si pretendemos hallar leyes al estilo de las ciencias naturales. Los motivos 29 y 30 (fig. 4), por ejemplo, parecen ubicarse en el camino entre los conjuntos 2 y un posible conjunto 3, o bien los personajes del motivo 17

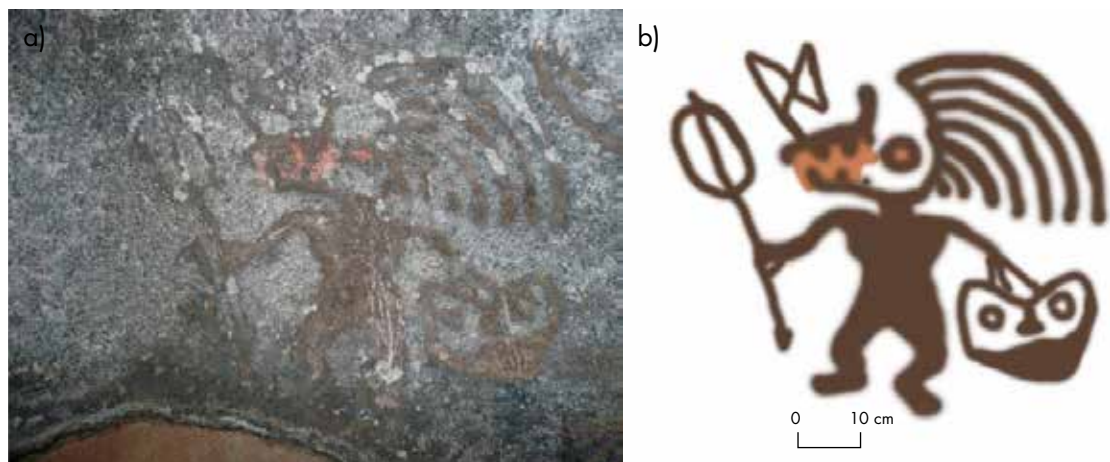


Figura 8. Motivo antropomorfo de la Cueva El Hornero. a) fotografía; b) calco digital.
Figure 8. Cueva El Hornero anthropomorphic motif. a) photo; b) digital tracing.

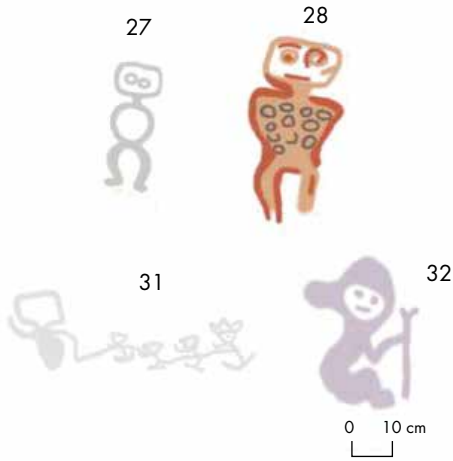


Figura 9. Posibles conjuntos 3 (arriba) y 4 (abajo).
 Figure 9. Possible groups 3 (top) and 4 (bottom).

presentan un parecido formal similar al conjunto 2, pero con el aspecto más dinámico del conjunto 1. También es el caso de la escena de danza donde participan catorce personajes (fig. 4, motivo 15) cuyas formas tienen un gran parecido a las de los motivos 1 o 2, pero su tamaño es mucho menor. Estos casos nos advierten sobre la importancia de manejar con cautela las clasificaciones y sobre los diversos factores (individuales, colectivos, contextuales y funcionales) que habrían intervenido al momento de realizar los motivos.

Incluso más, algunas superposiciones halladas entre los motivos nos hacen pensar en una posible diacronía a lo largo de la cual se fueron ejecutando los motivos en La Tunita. Esto agregaría otra fuente de incertidumbre a la hora de ensayar clasificaciones y posibles interpretaciones.

Sin embargo, pese a los problemas mencionados, creemos que resulta útil intentar esta sistematización de los personajes antropomorfos con la intención de aproximarnos a las pautas estéticas con las que estos grupos construían y significaban su mundo. Las imágenes que nos ocupan muestran la importancia de la gestualidad y la plasticidad corporal en el plano de la significación y el simbolismo, permitiéndonos indagar en aspectos inherentes a la comunicación corporal en un contexto ritual.

El marcado dinamismo expuesto en las figuras del Conjunto 1 puede denotar la intención de marcar lo actuado en los rituales desplegados en el lugar. Es para destacar la recurrencia de estas figuras casi de manera exclusiva en el alero La Sixtina, asociado a un espacio abierto rodeado de otras cuevas pintadas que podría haber posibilitado la realización de danzas o la

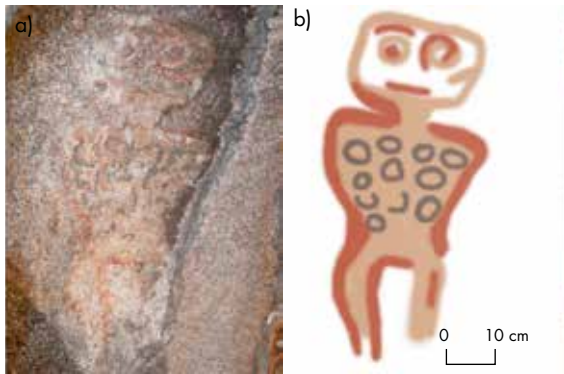


Figura 10. Motivo antropomorfo de la Cueva Campamento Quiroga 2 de La Tunita. a) fotografía; b) calco digital.
 Figure 10. Antropomorphic motif at Cueva Campamento Quiroga 2, La Tunita. a) photo; b) digital tracing.

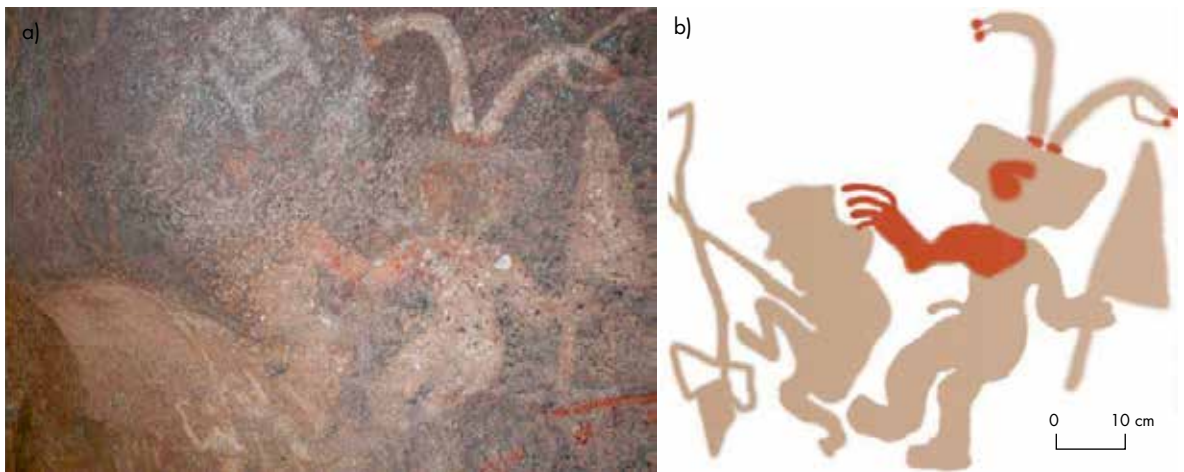


Figura 11. Escena de sacrificio ritual. a) fotografía; b) calco digital.
 Figure 11. Ritual sacrifice scene. a) photo; b) digital tracing.

congregación de un número importante de personas. Sobre estos aspectos volveremos más adelante.

Por su parte, las figuras del Conjunto 2 nos remiten al Estilo La Aguada, a modo de una “marca” cultural que se repite en otro tipo de soportes (como la cerámica y el metal); imágenes que debieron estar retenidas en la memoria, producidas y reproducidas en el tiempo y espacio. Si bien aún estamos lejos de cualquier interpretación, podemos pensar que algunas de estas imágenes fueron elegidas para comunicar un estado emocional que, en el caso de la representación de los ojos, podría estar haciendo referencia a un estado de trance (por ejemplo, ojos redondos y grandes), o dar cuenta de la ferocidad (por ejemplo, ojos “inyectados” en rojo sangre). Esas miradas hipnóticas o feroces no pueden resultar indiferentes a la vista de ningún espectador (fig. 8).

Muchas de las figuras muestran personajes portando armas, cabezas-trofeo (fig. 8) y pipas. También destacan aspectos vinculados a la indumentaria, como prendas, tocados y máscaras. En este sentido, los criterios formales adoptados (de modo simplificado: de frente o de perfil, por ejemplo) denotan una flexibilidad que parece estar en consonancia con el efecto estético buscado. De esta manera se recurre a la posición de frente o perfil tanto para resaltar aspectos inherentes al movimiento (dinamismo o estatismo) como para acentuar algún elemento, gesto o sensación. Esta idea de apelar a un planteamiento visual sintético, y al mismo tiempo expresivo, da por resultado imágenes o escenas que combinan varias posiciones corporales (véase por ejemplo la escena de sacrificio, fig. 11). En el plano de la percepción es posible que las fauces de algunos de los personajes y los colores utilizados no aludan solo a un adorno felínico, sino también a la necesidad de impulsar o favorecer determinados gestos, sonidos y

sensaciones vinculadas a las actividades desarrolladas en estos espacios. De esta situación se puede inferir cierta subordinación del manejo de los fundamentos plásticos referidos a la intención de hacer más explícito lo representado y de apelar a los sentidos para realzar o potenciar determinadas experiencias.

Pensamos que los dos conjuntos descritos pueden ser considerados como dos “formas de hacer” con pautas estéticas diferentes que se articulan en el sitio La Tunita. Aquí no pretendemos considerar categorías universales de la estética y aplicarlas a manifestaciones pictóricas de poblaciones que probablemente lejos hayan estado de la comprensión occidental del arte. Antes bien, pensamos cada uno de estos grupos como la conjunción de diferentes convenciones sociales que se articularon con otros factores (características del abrigo pétreo, rol para el cual fueron realizadas las pinturas, etc.) en la confección de los motivos con características estéticas diferentes, con el objetivo de lograr uno o varios fines que podrían relacionarse con la producción de determinadas experiencias perceptivas en quienes observaran las pinturas.

Consideraciones estéticas de La Sixtina y su entorno inmediato

En la apreciación estética del arte rupestre de La Sixtina adquieren preponderancia grandes pictografías humanas realizadas a partir de una mezcla pigmentaria pastosa aplicada en cantidad sobre el soporte granítico, distinguiéndose de los sitios con arte rupestre ubicados en el sector medio de la Cuenca Ipizca-Icaño (núcleo del Parque Arqueológico Provincial La Tunita) y del conjunto del arte rupestre del Ancasti (De la Fuente et al. 2005; Nazar et al. 2010). La presencia casi exclusiva de estas figuras

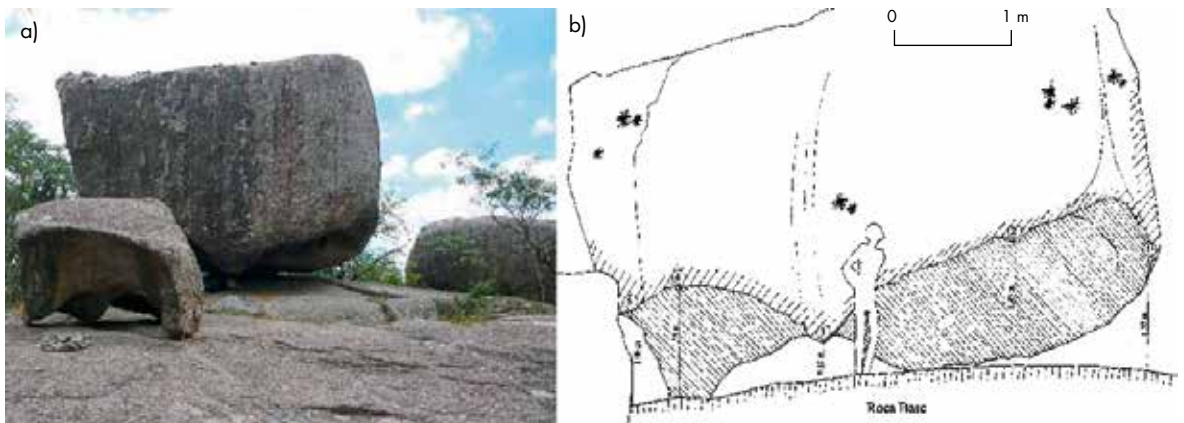


Figura 12. a) Vista exterior de La Sixtina; b) dibujo de frente del alero (E. Pelli).
Figure 12. a) Exterior view of La Sixtina; b) drawing on outside wall (E. Pelli).



Figura 13. Vista de la visera del alero La Sixtina.

Figure 13. View of interior entrance archway of La Sixtina shelter.

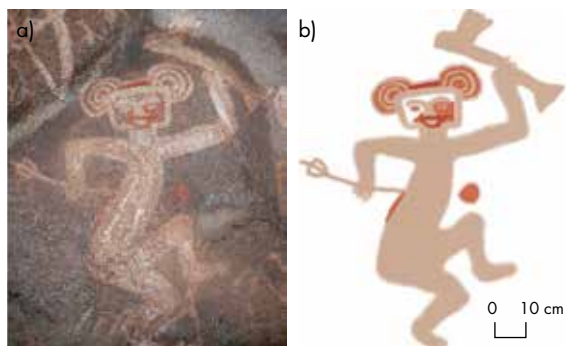


Figura 14. Motivo antropomorfo "El Danzarín" de La Sixtina. a) fotografía; b) calco digital.

Figure 14. "El Danzarín" anthropomorphic motifs at La Sixtina. a) photo; b) digital tracing.

que agrupamos como conjunto 1, con características diferentes a las demás representaciones antropomorfas del sitio, vuelve al alero La Sixtina un lugar destacado en el paisaje y amerita algunas consideraciones (fig. 12).

El espacio del rito es concreto y suele situarse en ámbitos sagrados del territorio (Colombres 2005), como lo sugiere La Tunita. En este contexto, las imágenes pudieron formar parte de rituales donde el movimiento corporal, ciertos sonidos y aromas configuraron una atmósfera especial en un escenario donde La Sixtina pudo haber jugado un rol destacado, contribuyendo a dotar de significación este lugar.

Muchas de las representaciones humanas de La Sixtina muestran expresiones corporales y faciales que permiten indagar en la importancia de la comunicación corporal en un contexto ritual. En relación con ello, puede resultar útil retomar algunos aspectos de la kinésica, ciencia que estudia el uso comunicativo del cuerpo y el rol de los diferentes aditamentos y formas de ornamentación, en complemento con la proxémica que presta atención al espacio en términos comunicacionales. De este modo, ambas podrían aportar al análisis de una superficie pictórica que muestra siluetas humanas sumamente expresivas, permitiendo conjugar consideraciones estéticas

y comunicativas. Birdwhistell, fundador de la ciencia de la kinésica, destaca la importancia de considerar en este tipo de estudios tanto el entorno sociocultural como el contexto específico, es decir, no abordar como unidades discretas aspectos como: expresión facial, posturas corporales, movimiento del tronco, dirección de la mirada, proximidad física, etc. (Birdwhistell 1979).

Las pictografías dispuestas en el borde del techo del alero La Sixtina, que actúa a modo de una "visera", muestran el paseo de la mirada bajo el posible efecto de un éxtasis mágico-religioso y nos sugieren los movimientos de la cabeza del pintor y del espectador (fig. 13). Configura un amplio espacio de representación que es tratado con una marcada coherencia plástica en cuanto a tamaño, distribución de las imágenes y uso del color. Estas pictografías no debieron actuar como mero telón de fondo; fueron parte del ritual y permitieron reforzar los aspectos sensitivos inherentes a él. Los participantes pudieron sumergirse en la pintura y ser también pintados por ella, de modo que El Danzarín (fig. 14) cobró vida al participar de la danza ritual. Como nos muestra Burgos (2011), esta figura sintetiza los diferentes movimientos corporales durante la danza, constituyéndose en una imagen reversible capaz de expresar la dinámica de la acción en un plano. Esta danza puede estar expresada en una escena que involucra a 14 danzantes, uno de ellos con el cuerpo pintado de rojo sangre (fig. 4, motivo 15). La apelación a representaciones pictóricas sumamente expresivas, sumada a gestos, sonidos, movimientos rítmicos y posibles sacrificios humanos, debió producir una visualidad de alto impacto para los sentidos.

El arte de La Sixtina explora las dimensiones del cuerpo, el movimiento, la vulnerabilidad y el dolor, y puede ser considerado como parte del ritual. La sangre se constituye como un símbolo de importancia y así la vemos fluir por la espalda del danzarín (fig. 14) o en las fauces del sacrificador. Su poder mágico-religioso parece expresarse en el rojo aplicado en las armas, los tocados y las prendas.

La base material de las pinturas

La elección de los materiales y la intencionalidad estética de la obra van de la mano. De esta manera, los elementos manipulados por el productor constituyen componentes fundamentales de los discursos estéticos (Yacobaccio et al. 2008). La pintura se basa en un proceso de agregado de mezcla pigmentaria en la cantidad necesaria que hace posible la construcción de la imagen deseada (Nazar et al. 2010). De este modo, la energía de las imágenes muchas veces se relaciona con la carga de materia requerida en función de la exigencia de la obra. La forma de utilización puede permitir establecer una relación entre la materia y el sustrato ideológico que orientó la práctica, cobrando relevancia a la hora de la elección y aplicación de determinados materiales (Siracusano 2005).

Para algunas concepciones indígenas, la fuerza de las pictografías proviene tanto de la base material como de la forma. Por ello, una imagen se torna eficaz cuando su propia materialidad no solo acompaña, sino que también construye sentido (Siracusano 2005). Las pictografías más relevantes de La Tunita corroboran la importancia de los materiales implicados en su producción, tanto a nivel del proceso de producción como de los volúmenes utilizados (Nazar et al. 2010). Las imágenes de mayor densidad significativa, incluidas en lo que definimos como conjunto 1, muestran una gran potencia estética debido a la cantidad de materia que se descarga sobre el soporte, probablemente sobre la base de un interés por potenciar las condiciones ópticas y perceptivas, independientemente de los planos del color, la línea, el equilibrio y los ritmos. Por lo tanto, hay un interés por exaltar una materialidad que parece adquirir tanto sentido como el color y la forma.

Los colores y el brillo también juegan un papel importante en la cosmovisión indígena; no son meros adornos. El blanco fue el color principalmente elegido para plasmar las pinturas antropomorfas más destacadas. Particularmente, entre las pictografías de La Sixtina se aprecia una marcada oposición visual entre los blancos utilizados en ambos conjuntos establecidos. Así, vemos que el blanco del grupo 2 conforma una capa de pintura poco potente producto de una mezcla pictórica acuosa, mientras que el blanco del grupo 1 se muestra “impuro” (virando hacia el rosado) y se asocia a una mezcla pigmentaria pastosa aplicada generosamente sobre el soporte, apareciendo de otra manera ante nuestros ojos. La espesa capa pigmentaria aplicada a las pinturas del grupo 1 podría hacer referencia a la búsqueda de una percepción que tiende a lo tridimensional, reforzando la singularidad de las grandes siluetas humanas.

Los gestos técnicos implicados cobran sentido tanto en la aplicación de la mezcla pigmentaria como en la elección de abrigos y soportes, que parecen responder a la necesidad de producir imágenes de gran tamaño, marcada expresividad, elevado nivel de detalle y durabilidad, implicando un complejo proceso de ejecución (Nazar et al. 2010). Cada gesto vinculado a la elaboración de las pictografías supone un diálogo íntimo entre su productor y la materia, del que también participa la roca en sí misma y su entorno. De esta forma, las pictografías de La Tunita exponen una creatividad representacional que las distinguen del arte rupestre del Ancasti asignable a La Aguada.

PALABRAS FINALES: LA ESTÉTICA DE UN ESPACIO RITUAL

Delgado (1989) resalta que no hay acción u objeto que sea puramente económico, tecnológico, artístico o estético y que todo producto humano, además de reflejar la sensibilidad, denota también las necesidades de su productor, razón por la cual lo estético cobra sentido en su dimensión social e histórica. Por su parte, Lagrou (2010) nos estimula a entender el arte como un proceso de construcción de mundos, no como un fenómeno situado en la esfera de lo extraordinario que deba ser distinguido del artefacto.

Creemos que la efectividad de las imágenes de La Tunita podría haberse sustentado tanto en el buen manejo técnico como en la adecuada elección de abrigos y soportes, dando por resultado una red de significados basada en la capacidad de producir efectos acordes a la estética de un espacio ritual, un lugar marcado y pautado por la cultura “donde la historia y la identidad se aprehenden fácilmente [...] ningún ritual verdadero puede ocurrir en lo que Marc Augé caracteriza como no lugares, o sea, espacios anodinos donde la historia y la identidad no pueden ser aprehendidos” (Colombres 2005: 52).

El arte rupestre de La Tunita debió formar parte de otras manifestaciones no menos estéticas, como danzas, música, comidas, bebidas, inhalación de alucinógenos y sacrificios humanos. Situaciones sugeridas por los motivos y las escenas plasmadas en los paneles más representativos, prácticas que no pueden ser concebidas de manera disociada del lugar o medio natural en el que se realizaron, donde cobra una especial relevancia el bosque de cebil.

La realización de ciertas imágenes sobre la base de un mayor compromiso técnico y estético –por ejemplo las del conjunto 1– podrían haberle otorgado cierto poder de agencia, cobrando vida propia. De este modo

es posible que algunas pinturas de La Tunita actuaran por sí mismas, investidas de poder que no deviene solo por referencia a algo o alguien externo. Lagrou (2010), en referencia a algunas pinturas de pueblos amazónicos, destaca que la eficacia estética se relaciona con la capacidad de una imagen de actuar, crear y transformar el mundo. En La Tunita, algunas imágenes antropomorfas parecen corporizarse. Esta sensación es potenciada por el gran tamaño y el tratamiento plástico, posiblemente en sintonía con los cuerpos que participaban del ritual, provistos quizás de una suntuosa parafernalia. De este modo, las máscaras felínicas y los tocados pudieron servir para emular a la deidad corporizada en las imágenes. El resultado es, como señala la autora mencionada, que el cuerpo se convierte en un artefacto conceptual y los artefactos –en este caso las pinturas– se aproximan a un cuerpo. En este contexto, es también posible imaginar un diálogo entre las imágenes y los espectadores o participantes del ritual.

La experiencia estética de La Tunita está determinada tanto por el poder de las imágenes, como por la morfología de los abrigos y la particular manera en que estos se inscriben en el paisaje, asumiendo que se tuvo en cuenta todo lo que pudo interferir, aumentar o modificar el efecto estético de las pictografías (Heyd 2003-2004). La Tunita no constituye solo un espacio de representación, sino que puede ser considerada como una “obra” en sí misma, donde las pinturas rupestres debieron jugar un papel destacado en el marco de actividades rituales. El lado estético de las pictografías, tradicionalmente considerado apartado de cualquier función social y más cerca de la contemplación del arte por el arte, se torna impreciso y se funde con los roles que las pinturas habrían desempeñado en las prácticas suscitadas en torno a ellas. De esta forma, incorporar una aproximación estética al estudio del arte rupestre nos invita a considerar aquellas experiencias espaciales, visuales, olores y sabores que nos acercan más a una historia de vivencias personales y colectivas.

RECONOCIMIENTOS A los editores asociados Thomas Heyd, Anahí Re y Francisco Vergara Murúa por la invitación a participar del *dossier* y a los tres evaluadores cuyos comentarios hicieron posible mejorar el trabajo. A los pobladores de Potrero de los Córdoba y La Tunita por su hospitalidad y ayuda durante los trabajos de campo. Esta investigación fue financiada por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Catamarca.

NOTAS

¹ Para más detalles sobre qué es y cómo se compone una mezcla pigmentaria, ver Yacobaccio et al. 2008; Babot & Apella 2010; entre otros.

² Una síntesis sobre las diferentes acepciones del concepto de agencia puede observarse en Robb 2008.

³ Traducción de los autores.

REFERENCIAS

- ASCHERO, C., 1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales; un encuadre arqueológico. En *Arqueología contemporánea Argentina. Actualidad y perspectivas*, H. Yacobaccio, Ed., pp. 109-145. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- 2006. De cazadores y pastores. El arte rupestre de la modalidad Río Punilla en Antofagasta de la Sierra y la cuestión de la complejidad en la Puna meridional argentina. En *Tramas en la Piedra. Producción y usos del arte rupestre*, D. Fiore & M. M. Podestá, Eds., pp. 103-140. Buenos Aires: World Archaeological Congress, Sociedad Argentina de Antropología, Asociación de Amigos del Instituto Nacional de Antropología.
- BABOT, M. P. & M. C. APPELLA, 2010. Colores y pigmentos en contexto. En *Resúmenes del VIII Simposio Internacional de Arte Rupestre*, pp. 15-19. Tucumán: IAM, UNIT.
- BATESON, G., 1976. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen.
- BAUMGARTEN, A. G., 1750. *Aesthetica*. Hildesheim: G. Olms.
- BECKER, H., 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.
- BIRDWHISTELL, R., 1979. *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- BURGOS, O., 2011. Imágenes reversibles en pinturas rupestres. Caso El Danzarín. Sitio La Tunita. Prov. de Catamarca. En *Actas Congreso SEMA*, p. 25, Santa Fe.
- CAUQUELIN, A., 2012. *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- COLOMBRES, A., 2005. *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- DAVIS, F., 1975. *El lenguaje de los gestos*. Buenos Aires: Emecé editores.
- DE LA FUENTE, N., 1969. La Cultura de La Aguada: Nuevos aportes para su estudio. En *Diario La Prensa* 23/11 (Secciones ilustradas de los domingos): 1, Buenos Aires.
- 1979a. Nuevos descubrimientos de arte rupestre en la región de Ancastí, Provincia de Catamarca. En *Revista del Centro de Estudios de Regiones Secas I* (2): 3-6.
- 1979b. Arte rupestre en la región de Ancastí, Catamarca. *Antiquitas 2*: 408-418. Jornadas de Arqueología de NOA.
- 1990. Nuevas pinturas rupestres en la ladera oriental de la Sierra de Ancastí, Catamarca. *Revista del Centro de Estudios de Regiones Secas VII*: 5-8.
- DE LA FUENTE, N. & G. ARRIGONI, 1975. Arte rupestre en la región sudeste de la provincia de Catamarca. En *Actas y Trabajos del Primer Congreso de Arqueología Argentina 1970*, pp. 177- 203. Rosario de Santa Fe: Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc.
- DE LA FUENTE, N. & R. DÍAZ ROMERO, 1974. Un conjunto de figuras antropomorfas del yacimiento de La Tunita, Provincia de Catamarca. *Revista del Instituto de Antropología V*: 5-35.
- 1979. Algunos motivos del arte rupestre de la zona de Ancastí, provincia de Catamarca. *Monografías de Arte Rupestre, Arte Americano I*. Barcelona: Instituto de Prehistoria.
- DE LA FUENTE, N.; E. TAPIA & J. REALES, 1982. *Nuevos motivos de arte rupestre en la Sierra de Ancastí, Provincia de Catamarca*. Universidad Nacional de Catamarca. 13-28.
- 1983. *Otras manifestaciones de arte rupestre en la región de Ancastí, Provincia de Catamarca*. Catamarca: Centro de Investigaciones Antropológicas, UNCa.
- DE LA FUENTE, N.; D. NAZAR & E. PELLI, 2005. Documentación y diagnóstico del arte rupestre de La Tunita. En *La Cultura de La Aguada y sus expresiones regionales*, S. E. Martín & M. E. Gonaldi, Eds., pp. 227-244. La Rioja: EUDELAR.
- DELGADO, L., 1989. *Seis ensayos sobre estética prebispánica en Venezuela*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- DEMARCHI, A., 2009. Armadilhas, quimeras e caminhos: três abordagens da arte na antropologia contemporânea. *Espaço Ameríndio 3* (2): 177-199, Porto Alegre.
- GHECO, L., 2012. Una historia en la pared. Hacia una visión diacrónica del arte rupestre de Oyola. Memoria para optar el

- grado de Licenciado en Arqueología, Escuela de Arqueología, Universidad Nacional de Catamarca.
- GHECO, L. & M. QUESADA, 2012. El arte rupestre de Oyola: Un caso de narrativas superpuestas. *Aportes Científicos desde Humanidades* 9: 228-244. Catamarca: Editorial Universitaria.
- GONZÁLEZ, A. R., 1961-1964. La cultura de La Aguada del NO Argentino. *Revista del Instituto de Antropología* 2-3 (II): 2-21. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades.
- 1972. The Felinic Complex in Northwest Argentina. En *The Cult of the Feline*, E. P. Benson, Ed., pp. 117-138. Washington: Dumbarton Oaks.
- 1977. *Arte precolombino de la Argentina*. Buenos Aires: Filmediciones Valero.
- 1998. *Cultura La Aguada. Arqueología y diseños*. Buenos Aires: Filmediciones Valero.
- GORDILLO, I., 2012. *Los pueblos del jaguar. Nuevos enfoques sobre las sociedades Aguada del Noroeste argentino precolombino*. Madrid: Editorial Académica Española.
- GORDILLO, I. & E. CALOMINO, 2010. Arte rupestre en el sector septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti (Dpto. El Alto, Catamarca). En *Actas del VIII Simposio Internacional de Arte Rupestre*, pp. 251-255, San Miguel de Tucumán.
- GOSDEN, C., 2001. Making Sense: Archaeology and Aesthetics. *World Archaeology* 33 (2): 163-167.
- GRAMAJO, A. & H. MARTÍNEZ MORENO, 1978. Otros Aportes al Arte Rupestre del Este Catamarqueño. *Antiquitas* XXVI-XXVII: 12-17, Buenos Aires.
- GRÜNEWALD, L., 2011. A imagem contra a pura representação: corpos, almas e cosmopolítica na amazônia. *Espaço Ameríndio* 5 (3): 161-179, Porto Alegre.
- GUDEMOS, M., 2003. ¿Una danza de integración regional en las pinturas rupestres de La Salamanca? *Revista Española de Antropología Americana* 33: 83-119.
- HEDGES, R.; CH. RAMSEY, G. J. VAN KLINKEN, P. B. PETTITT; CH. NIELSEN-MERCH, A. ETCHEGOYEN, J. FERNÁNDEZ NIELLO, M. T. BOSCHIN & A. M. LLAMAZARES, 1998. Methodological Issues in the 14C Dating of Rock Paintings. Proceedings of the 16th International 14C Conference. W. G. Mook & J. van der Plicht, Eds. *Radiocarbon* 40 (1): 35-44.
- HEYD, T., 2001. El arte rupestre y la apreciación estética de paisajes naturales. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 26: 397-402, Buenos Aires.
- 2003-2004. Estética del arte rupestre: Trazo en la roca, marca del espíritu, ventana al paisaje. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología* 16-17: 213-230.
- HEYD, T. & J. CLEGG, 2005. *Aesthetics and rock art*. London: Ashgate Publishing.
- INGOLD, T., 1996. *Key debates in anthropology*. London: Routledge.
- KUSCH, F., 1991. Forma, diseño y figuración en la cerámica pintada y grabada de La Aguada. En *Arte Rupestre en la arqueología contemporánea*, M. M. Podestá, M. I. Hernández Llosas & S. Renard de Coquet, Eds., pp. 14-24. Buenos Aires: Salón Integral Editora.
- 1996. Estructura y diseño en la cerámica Portezuelo. *Sbincal* 6: 241-248, Catamarca.
- 2000. Coincidencias y diferencias: La cerámica Portezuelo y el arte rupestre de Catamarca. En *Arte en las Rocas. Arte Rupestre, menbres, y piedras de colores en argentina*, M. M. Podestá & M. De Hoyos, Eds., pp. 95-100. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- KUSCH, F.; M. HOFFMAN & C. ABAL, 2000. Variabilidad estilística en tomo a la iconografía humano-felínica durante el período formativo. *ANTI, Revista del Centro de Investigaciones Precolombinas* 3 [online] <<http://www.anticp.com.ar/CUERPO/portezuelo.htm>> [Citado 18-03-2014].
- KUSCH, R., 1995 [1955]. Anotaciones para una estética de lo americano. En *Boletín de Arte*. Facultad de Bellas Artes. N° 11. La Plata: UNLP.
- LAGUENS, A., 2007. Contextos materiales de desigualdad social en el valle de Ambato, Catamarca, Argentina, entre los siglos VII y X DC. *Revista Española de Antropología Americana* 37 (1): 27-49.
- LAGROU, E., 2007. *A Fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- 2010. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. *Proa - Revista de Antropologia e Arte* 2 (1) [online] <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>> [Citado 20-02-2013].
- LLAMAZARES, A. M., 2000. Arte rupestre de la cueva La Candelaria, Provincia de Catamarca. *Publicaciones Arqueología* 50: 1-26, Universidad Nacional de Córdoba.
- LOPES DA SILVA, S., 2007. O belo expressivo: a comunicabilidade dos padroes gráficos ameríndios. *Espaço Ameríndio* 1 (1): 62-72, Porto Alegre.
- MAIER, M.; A. M. LLAMAZARES & S. PARERA, 2007. *Nuevos hallazgos de componentes psicoactivos en pinturas rupestres de la Provincia de Catamarca, Argentina*. Póster presentado en el II Congreso Argentino y I Latinoamericano de Arqueometría, Buenos Aires.
- NAZAR, D. C., 2003a. Parque Arqueológico La Tunita. Puesta en valor integral del arte rupestre de la Sierra de Ancasti, provincia de Catamarca, República Argentina. Tesis para optar por el grado de Magister en Conservación del Patrimonio, Universidad Internacional de Andalucía, España.
- 2003b. Relevamiento arqueológico de la zona austral de la Sierra de Ancasti (Provincia de Catamarca). Tesis para optar por el grado de Licenciado en Arqueología. CENEDIT - Centro Editor, Universidad Nacional de Catamarca, Argentina.
- 2010. Entre el valle, la sierra y la llanura. Una mirada a la problemática Aguada desde el valle de Catamarca. En *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología*, tomo III, pp. 1037-1042, Mendoza.
- NAZAR, D. C. & G. DE LA FUENTE, 2009. Parque Arqueológico La Tunita. Una propuesta de protección y puesta en valor del arte rupestre de la cuenca Ipizca-Icaño. En *Crónicas sobre la piedra. Arte rupestre de las Américas*, M. Sepúlveda, L. Briones & J. Chacama, Eds., pp. 47-60. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- NAZAR, D. C.; G. DE LA FUENTE & S. VERA, 2010. Estudios tecnológicos y de composición de mezclas pictóricas de La Tunita, Catamarca, Argentina. En *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología*, tomo II, pp. 913-918, Mendoza.
- NAZAR, D. C.; L. GHECO & C. BAROT, 2012. Avances en la documentación del sitio La Tunita (Catamarca, Argentina). *Comechingonia* 16: 299-308, Córdoba.
- OLIVERAS, E., 2010 [2004]. *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- PÉREZ, J. L., 2000. La explicación de lo estético en arqueología. *Boletín de Antropología Americana* 36: 5-46, Pan American Institute of Geography and History.
- PÉREZ GOLLÁN, J. A., 1995. Los señores del jaguar: Período de Integración Regional. En *Los señores del jaguar. Imágenes de la puna y de la selva argentina*, J. Berenguer & J. Pérez Gollán, Eds., pp. 38-49. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- QUESADA, M. & L. GHECO, 2011. Modalidades espaciales y formas rituales. Los paisajes rupestres de El Alto-Ancasti. *Comechingonia* 15: 63-83, Córdoba.
- REICHEL-DOLMATOFF, G., 1978. *El chamán y el jaguar. Estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia*. México, D. F.: Siglo XXI.
- SEGURA, A., 1970. Pictografías de Catamarca. *Separata de la Revista de la Junta de Estudios Históricos de Catamarca. Años 1962-1968*: 7-28.
- SIRACUSANO, G., 2005. *El poder de los colores*. Buenos Aires: FCE.
- SCHULTES, R. & A. HOFMANN, 1982. *Plantas de los Dioses. Orígenes y usos de los alucinógenos*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- TRONCOSO, A., 2010. Articulaciones espaciales, cuerpos y rocas. Explorando una estética del arte rupestre en el Centro Norte de Chile. *Fundamentos* IX: 667-682. Piauí: Fundação Museu do Homem Americano.
- YACOBACCIO, H.; M. P. CATÁ, P. SOLÁ & M. S. ALONSO, 2008. Estudio arqueológico y fisicoquímico de pinturas rupestres en Hornillos 2 (Puna de Jujuy). *Estudios Atacameños* 36: 5-28.

